

8. Протт В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. С. 36.
9. Герасимова Н. М. Энергетика цвета в цветаевском «Молодце» // Имя — сюжет — миф: Межвуз. сб. СПб., 1996. С. 168.

© Лейни Р. Н.
г. Саратов

**ОТ МОДЕРНИЗМА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ.
ИРОНИЯ КАК ЖАНРОВЫЙ ПРИНЦИП РОМАНА
(«Отчаяние» В. Набокова, «Призрак Александра Вольфа» Г. Газданова)**

Модернистский метод художественного познания действительности использует особое состояние человеческой психики, выводящей человека за пределы наблюдаемых явлений. Иррациональная сущность действительности может быть познана только с помощью особых средств познания. Одним из них становится нарушение формальной логики, выраженное в ироническом перераспределении голосов. Художник XX столетия стремится к особому типу логики, свободной от стереотипов.

В прошедшем столетии трансформировался не только способ и механизмы восприятия художественных объектов, но и реципиент искусства. И искусство неизбежно должно было отреагировать на подобные антропологические подвижки. В XX в. разрушается традиционное представление о мимезисе. Как писал В. Шкловский, «необходимо создание нового, “тугого”, на видение, а не на узнавание рассчитанного языка» [1]. Традиционно миметический акт реализуется в моменте узнавания, но во взаимодействии сознаний автора и читателя в искусстве XX в. узнавание не обеспечивает понимания. Читателю приходится выполнять трудную работу, «ориентированную не столько на узнавание объекта, сколько на его новое понимание» [2].

Ирония как нормативная интенция романного повествования отражает принципиально новую природу романа XX столетия. Экзистенциальную сущность романной формы, в отличие от других жанров, Д. Лукач определяет «как нечто становящееся, как процесс» [3], М. Бахтин специфику романа обнаруживает в творческом понимании «неготовой действительности». Ироничная тактика романного повествования позволяет художнику осознать и передать сложное взаимодействие различных смыслов, голосов, точек зрения, без которого окажется невозможным изображение романного мира.

Теория «иронического искусства» получала свое обоснование и в философии и эстетике романтизма. Романтическая ирония, условие *дистанцированности* писателя от своего произведения, преобразуется в XX в. в авторское переживание и постижение творческого процесса. Не столько наблюдение автора «с высоты своей иронии» над созданием текста, сколько *отстраненный взгляд*, приводит к ситуации, когда реальность произведения приобретает подчеркнуто художественный, творимый характер. В струк-

туре романной формы ирония определяется авторепрезентацией искусства. Деятельность художника отражается в зеркале романа о романе.

Ирония как жанровый принцип романов В. Набокова «Отчаяние» и Г. Газданова «Призрак Александра Вольфа» становится общим признаком романа о художнике и обретает свое воплощение на разных уровнях художественного произведения. Исследователи творчества Набокова определяют особенность авторского повествования как «внутреннее вложение» разных миров, из которых строится целая система преломленных изображений. «В «Отчаянии»... Герман создает ложный мир вокруг Феликса, будучи при этом лишь персонажем внутри романа...» [4]. Принцип «множественных зеркал» становится основой романа Газданова. Постоянное вторжение в повествование: текст в тексте, зеркальность, двойничество и внутренняя противоречивость героя акцентируют внимание читателя на самом процессе создания произведения.

В «Отчаянии» сложно задуманное преступление Германа превращается в написание романа, повествователь становится автором. В романе Газданова «случай в степи» рассказывает герой, а затем — «английский писатель» Вольф. Несостоявшееся убийство в начале, ставшее сюжетом для книги Вольфа, оборачивается смертельным выстрелом в финале и сюжетом романа Газданова. Несмотря на то, что повествовательные границы романа Германа совпадают с романом В. Набокова, а рассказ Вольфа отделен и воспринимается как чужеродный стилистический элемент, повествование в романах сохраняет двойную закодированность текста в тексте. По определению Ю. Лотмана, такое строение «определенных участков текста, отождествляемое с художественной условностью, приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как “реальное”» [5]. В этом случае иронию можно определить как авторскую остраненность от создаваемого произведения, как взгляд автора, тайно наблюдающего процесс творения.

Эстетической функцией иронии в романах о художнике является *оппозиция: проявление / сокрытие воли* имплицитного автора. Логически противоречивое повествование от лица героя-автора удаляет, скрывает имплицитного автора от читателя. Исследователи творчества Набокова отмечают «спектакль невидимости» в отношении автора к читателю, когда читатель вынужден стать перечитывателем. Искаженное, заведомо ложное самоосознание Германа противопоставляется позиции всеведущего имплицитного автора, сознательно определяющего особенность своего героя и выбор повествовательной техники. Наивное повествование автора-героя и создающая героя авторская интенция раскрываются в разном осознании двойничества Германом и Феликсом: «Я видел в нем своего двойника... Он же видел во мне сомнительного подражателя» [6]. Сочетание «наивного» повествователя с завершающей волей имплицитного автора порождает ироническую форму романа В. Набокова «Отчаяние».

«Это могло произойти или не произойти...» [7] — становится принципом авторского повествования в романе Г. Газданова. Имплицитный автор в романе Г. Газданова нарушает законы объективного повествования. Не-

предопределенность событий и встреч героев, парадоксальное признание героя в зачарованности «неподвижной идеей убийства» и непредсказуемое и ужасающее его — в финале, введение в роман текста, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, создают для читателя ироническую заостренность. Неожиданные повороты сюжета сопровождаются постоянными перебивками во внутреннем монологе героя. Случайность постоянно прикрывается иллюзией органики. Такая авторская стратегия представляет читателю непреднамеренное раскрытие самоосознания героя.

Исследователи творчества Г. Газданова указывают на такой повествовательный прием, как «поток сознания», максимально приближающий героя к писателю. Казалось бы, дистанцированность автора сведена к минимуму. Позиция имплицитного автора неотличима от позиции повествователя. Остраненность взгляда проявляется во введении иного автора-героя — Вольфа. Если близкий автору герой находит творческий импульс в «привычке задерживать каждое чувство и стараться его понять», то Вольфа заставляет стать художником ощущение невозможности пережить чувство.

«Текст в тексте» наделяет автора правом наблюдателя и близок к форме «двойной рефлексии сообщения» (С. Кьеркегор), когда писатель лишь созерцает художественное творение. Герои Набокова и Газданова реализуют формулу (согласно терминологии С. Кьеркегора) существования эстетика, существования случайного характера, онтологически неукорененного, в отличие от этического. Герман Набокова, замечая чудесное сходство с Феликсом, определяет его «беспричинный и бесцельный» характер. Писатель Вольф, в сущности, равнодушен ко всему на свете. Форма «вложенных миров» отображает авторскую игру реальным и условным миром, а этическая оценка автора вынесена за пределы текста.

Иронический принцип романов Набокова и Газданова отображает авторскую игру реальным и условным миром, позиционирует ценность эстетической деятельности и «креативных», деятельно-творческих способностей человека в онтологически неукорененном, мозаичном мире. Качество художника — переживать и познавать себя, окружающий мир как неисчерпаемость — служит «оправданием» эстетической деятельности.

В своих произведениях Набоков и Газданов, используя приемы авторского остранения, «текста в тексте», двойничества, мерцающую двоякую событийность, создают усложненную повествовательную структуру. Сочетание различных точек зрения затрудняет прагматику произведений, увеличивает пропускную способность коммуникации. Сложные авторские стратегии не отрицают идеологического содержания, а моделирует образ читателя-перечитывателя, способного дистанцироваться от прочитанного и по-новому осознать единое целое произведения. Авторское «избыточное видение» возникает на фоне других голосов и смыслов, в состоянии крайней, доведенной до предела чувствительности к другому слову.

Эстетическая деятельность героев Набокова и Газданова должна быть увидена другим. Герман в «Отчаянии» пишет свой роман, постоянно обращаясь к читателю и домогаясь его признания. Герой Газданова, ощущая

свою отчужденность, осознает возможность преодолеть ее в сознании читателя: «...все это будет бледнеть и тускнеть, и затем почти ничего не останется, кроме, пожалуй, книги...» [8].

Многообразие форм и функций иронии в модернистском романе создает предпосылки возникновения новой художественности — постмодернистской. В эстетике постмодернизма набоковское противостояние «пошлomu умыслу творческим вымыслом» оформляется в представление о мире-тексте; по способу передачи — предвосхищает постмодернистское «двойное кодирование». Ирония является одним из путей деструкции знака — отделение означающего от означаемого, когда ироническое высказывание не просто называет объект, а играет в имена, слова, обнаруживая какое-то несоответствие между словом и объектом.

Как нам представляется, обнаружение истоков постмодернистской художественности в модернистской иронии позволяет глубже осознать своеобразие модернизма, художественного языка XX в. Некоторые существенные его черты «тематизируются» в постмодернизме, становятся ходовым приемом и даже шаблоном. Преемственный комплекс «модернизм — постмодернизм» иллюстрирует формулу перехода от риторической ориентации к стилистической. «Стилистическое сознание исходит из абсолютности иерархических границ, которые оно конституирует, а риторическое — из их релятивности» [9]. Постмодернистское художественное сознание приближается к «стилистической» ориентации, создает свои границы и устанавливает правила творческого постижения мира, где одной из институциональных ценностей становится ирония.

В отличие от авторов постмодерна, текстовые стратегии модернистов в ироническом высказывании подразумевают адекватное читательское понимание. Постмодернистская чувствительность считает возможным лишь нестабильность, случайность, фрагментарность истины. Ирония постмодернистов создает модальность утверждения, возможность любого понимания.

Примечания

1. Шкловский В. Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 41.
2. Рымарь Н. Узнавание и понимание: проблемы мимезиса и структура образов в художественной культуре XX в. // Вестн. Самар. гос. ун-та. 1997. № 3. С. 34–35.
3. Лукач Д. Теория романа // Новое лит. обозрение. 1994. № 9. С. 39.
4. Хасин Г. Театр личной тайны: Русские романы В. Набокова. М.; СПб., 2001. С. 172–173.
5. Лотман Ю. Семиосфера. СПб., 2000. С. 67.
6. Набоков В. Отчаяние // Набоков В. Собр. соч.: В. 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 343.
7. Газданов Г. Призрак Александра Вольфа. СПб., 2000. С. 58.
8. Там же. С. 69.
9. Лотман Ю. Текст как семиотическая проблема // Лотман Ю. Избр. статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 182.